

## INTRODUÇÃO

A indústria cinematográfica brasileira tem sofrido, quase desde os seus primórdios, de uma falta de continuidade crônica, o que fez com que se desenvolvesse erráticamente, seja em ciclos isolados e de curta duração, afastados dos principais centros metropolitanos do país (por exemplo, os esforços, na década de 20, de Humberto Mauro em Cataguases, Gentil Ruiz no Recife ou Eduardo Abelim em Porto Alegre), ou em tentativas malsucedidas de industrialização baseadas num modelo de estúdio (Cinédia nos anos 30, Atlântida e Vera Cruz no início e fim da década de 40, respectivamente). Esta falta de continuidade também é evidente nas carreiras de muitos cineastas brasileiros, alguns dos quais emergiram com grande promessa apenas para realizarem seus filmes posteriores com tremendas dificuldades, se é que os conseguiram realizar. O exemplo de Lima Barreto, cujo *O Cangaceiro* (1953) foi duas vezes vencedor em Cannes, é um desses casos (1). Reconhecendo a histórica falta de continuidade no cinema brasileiro e a inadequação de um modelo de estúdio estilo hollywoodiano num país com um mercado doméstico tão reduzido, o internacionalmente aclamado Cinema Novo procurou,

RANDAL JOHNSON

# Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990

RANDAL JOHNSON  
é professor da  
Universidade da  
Flórida.

Tradução de Alberto  
Alexandre Martins

CINEMA

a partir do começo dos anos 60, desenvolver novos modos de produção cinematográfica, optando por um cinema de *autor* baseado num modo de produção independente e de baixo custo empregando, inicialmente, equipes pequenas, filmando em locações e com atores não-profissionais. O Cinema Novo representou não apenas um novo começo para o cinema brasileiro, mas também uma nova definição do papel social do cinema, já não concebido como mera forma de entretenimento, mas sim como um modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social do país. Como tal, tornou-se um importante foco de resistência ao regime militar imposto no país em 1964. Na década de 70, a aliança do Cinema Novo com o Estado através da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) criou uma situação na qual parecia que o cinema brasileiro iria finalmente conseguir se solidificar como indústria com real potencial para auto-suficiência (2).

Entretanto hoje, trinta anos depois do Cinema Novo ter aparecido em cena pela primeira vez com seu áspero retrato da realidade brasileira e vinte e um anos depois da fundação da Embrafilme, a indústria cinematográfica nacional enfrenta a mais severa crise de sua história. A produção brasileira de filmes está agora em seu nível mais baixo desde os primeiros anos da década de 40, com não mais do que doze filmes de longa-metragem em produção (3). Pior, entre 1981 e 1988, os filmes de sexo explícito foram responsáveis por uma média de quase 68% da produção total (Quadro 1). Em 1988, vinte das trinta maiores bilheterias nacionais foram filmes pornográficos (Quadro 2) (4).

Em termos da dimensão do mercado, o número de salas de cinema no país caiu de 3.276 em 1975 para menos de 1.100 em 1988. O número de frequentadores dos filmes brasileiros despencou da altura de 60 milhões em 1978 para menos de 24 milhões em 1988. Durante o mesmo período, o número total de espectadores no mercado brasileiro para filmes nacionais e estrangeiros caiu de aproximadamente 211,5 milhões para 108,5 milhões (Quadro 3). Para compreender mais claramente o declínio no tamanho do mercado brasileiro, se tomarmos o ano de 1978 como 100, então o número de frequências para 1984 representa apenas 43% e 1988, um modesto aumento para 52% do número de 1978 (Concine 13).

O cinema brasileiro está, em muitos

aspectos, de volta à estaca zero. Um retrocesso que encontra eco - mas não foi provocado - pela extinção da Embrafilme, do Concine (Conselho Nacional do Cinema) e da Fundação Brasileira de Cinema, por Fernando Collor de Mello num de seus primeiros atos como primeiro presidente eleito democraticamente no Brasil desde 1960. Dada a crescente profundidade da crise que tem enfrentado o cinema brasileiro desde a década passada, o gesto de Collor foi em seus efeitos mais simbólico do que real, já que a Embrafilme há bastante tempo havia deixado de ser um órgão eficiente do desenvolvimento da indústria cinematográfica e, como o cineasta Eduardo Escorel apontou, seus investimentos na indústria já tinham há tempo deixado de ser reconhecidos como socialmente legítimos. Poderia se dizer que mais um ciclo havia chegado ao fim.

Nos últimos anos, inúmeros comentaristas, incluindo muitos profissionais da indústria cinematográfica, tentaram analisar a crise e oferecer soluções. A maioria detecta, de modo bastante correto, que em termos imediatos a crise atual do cinema brasileiro reflete a crise mais ampla da economia nacional num período em que o assim chamado "milagre econômico" do período 1967-73, caracterizado por altas taxas de crescimento e inflação relativamente baixa, foi substituído por um pesadelo econômico com uma dívida externa de 100 bilhões de dólares e beirando a hiperinflação. A crise econômica forçou o governo a impor severas restrições à importação, fazendo com que os custos de produção dos filmes se elevassem dramaticamente e acentuando o que freqüentemente se chama de "dolarização" do processo de produção cinematográfica. Os custos de produção subiram rapidamente num período em que o mercado estava diminuindo, acelerando desse modo o processo de declínio e o preço dos ingressos, que permaneceu longo tempo sob o controle do governo, não acompanhou o ritmo da inflação, reduzindo ainda mais a receita da indústria. A presença maciça e constante de filmes estrangeiros - na sua maior parte norte-americanos - no mercado doméstico serviu apenas para exacerbar a situação.

Existem muitas razões adicionais para o declínio da indústria cinematográfica brasileira desde o início dos anos 80. Índices de inflação elevados tornaram o hábito de ir ao cinema um luxo para grande parte da popu-

1 Depois de *O Cangaceiro*, Barreto só conseguiu realizar um outro filme, *A Primeira Missa* (1961). Mesmo diretores premiados do Cinema Novo acabaram filmando escassamente devido, antes de mais nada, a problemas estruturais e conjunturais. Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969) realizou apenas seis filmes, incluindo um documentário, entre 1960 e sua morte em 1988. Leon Hirszman (1938-88) apenas quatro.

2 A evolução do relacionamento do Cinema Novo com o Estado está delineada em *The Film Industry in Brazil*, de Randal Johnson, especialmente nos capítulos 4-6. O nível de estabilidade e prosperidade sem precedentes atingido durante este período fica evidente nas seguintes estatísticas: entre 1974 e 1978 o número total de espectadores para filmes brasileiros dobrou de 30 milhões para mais de 60 milhões, e a receita total aumentou 288%, de US\$ 13 milhões em 1974 para mais de US\$ 38 milhões em 1978. A fatia do cinema brasileiro em seu próprio mercado aumentou de algo em torno de 15% em 1974 para mais de 30% em 1978. De "Lei Básica do Cinema Brasileiro", in *Filme Cultura*, 33 (maio de 1979), pp. 114-6.

3 Dada a complexidade do processo de produção cinematográfica, é praticamente impossível saber exatamente quantos filmes estão sendo realizados atualmente. O cálculo dado deriva de conversas que mantive com um número de cineastas no Rio de Janeiro e em São Paulo em julho de 1990. A maioria dos filmes atualmente em fase de produção estão sendo financiados por redes de televisão européias ou pelo governo municipal de São Paulo. Muitos projetos foram paralisados com o ato de Collor de extinção da Embrafilme.

4 O cálculo de 20 para 30 lança uma luz favorável sobre a proporção real. Dos 100 filmes brasileiros de maior bilheteria de 1988, apenas uns 20 não eram pornográficos. Dos 50 filmes estrangeiros de maior bilheteria durante o mesmo período, nenhum era pornográfico. Ver Concine, *Relatório de Atividades* 76-77, 91.

**QUADRO 1**  
**PRODUÇÃO BRASILEIRA DE FILMES, 1978-1988**

Ano	Total	Pornográficos	Embrafilme	Outros	% Pornô
1978	100	15	13	72	15
1979	93	07	16	70	08
1980	103	32	18	53	31
1981	80	63	16	01	79
1982	85	59	22	04	69
1983	84	62	18	04	74
1984	90	64	22	04	71
1985	87	59	na	na	68
1986	112	69	na	na	62
1987	82	43	na	na	52
1988	90	68	na	na	76

Fonte: Embrafilme, *Jornal da Tela*, Edição especial ("Proposta para uma Política Nacional do Cinema"), março 1986, p. 3 Concine, *Relatório de Atividades*, segundo semestre 1988 (1989), 219-23.

**QUADRO 2**  
**FILMES BRASILEIROS DE MAIOR BILHETERIA, 1988**

Título	Espectadores
1. Os Heróis Trapalhões	3.080.000
2. Os Fantasmas Trapalhões	2.689.380
3. Super Xuxa Contra o Baixo Astral	1.627.667
4. O Casamento dos Trapalhões	1.351.038
5. Banana Split	716.530
6. A menina do Lado	490.271
7. Feliz Ano Velho	468.021
8. Luzia Homem	345.876
9. Os Trapalhões no Auto da Compadecida	233.930
10. As Aventuras de Sérgio Malandro	222.936
11. A Dama do Cine Shangai	195.861
12. Eles Comem Cru	177.298
13. Dedé Mamata	62.387
14. Coisas Eróticas	162.387
15. O Delicioso Sabor do Sexo	157.345
16. Senta no Meu que eu Entro no Teu	147.291
17. No Calor do Buraco	142.810
18. Eternamente Pagu	141.253
19. Gemidos e Sussurros	137.627
20. Aluga-se Moças	115.824

(Nota: Alguns filmes foram lançados originalmente antes de 1988. Nesses casos, os cálculos não representam o número total de espectadores.)

Fonte: Concine, *Relatório de Atividades*, segundo semestre 1988 (1989), 12.

QUADRO 3  
ESPECTADORES DE CINEMA NO BRASIL, 1974-1988

	Filmes Brasileiros	%	Filmes Estrangeiros	%	Total
1974	30.665.000	16	70.625.000	84	201.290.000
1975	48.859.000	18	226.521.000	82	275.380.000
1976	52.046.000	21	198.484.000	79	250.530.000
1977	50.937.000	25	157.398.000	75	208.335.000
1978	61.854.000	30	149.802.000	70	211.656.000
1979	55.836.000	29	136.072.000	71	191.908.000
1980	50.689.000	31	114.085.000	69	164.774.000
1981	45.911.000	33	92.981.000	67	138.892.000
1982	44.965.000	36	82.948.000	64	127.913.000
1983	33.774.000	32	72.762.000	68	106.536.000
1984	30.638.000	34	59.301.000	66	89.939.000
1985	21.928.000	24	69.372.000	76	91.300.000
1986	29.337.000	23	98.266.000	77	127.603.000
1987	25.123.713	21	91.806.019	79	116.929.732
1988	23.987.515	23	84.580.576	77	108.568.091

Fonte: Concine, *Relatório de Atividades*, segundo semestre de 1988 (1989), 12.

lação brasileira. A televisão, que foi tão bem-sucedida durante esse mesmo período (em parte devido aos consideráveis investimentos de infra-estrutura do setor público na indústria de telecomunicações), proporcionou aos brasileiros um entretenimento barato e geralmente de alta qualidade no conforto de suas casas. Ao mesmo tempo, diversamente do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, a televisão não gerou para a indústria cinematográfica nacional uma fonte de renda adicional significativa, já que historicamente tem havido pouca integração entre os dois meios. Grosso modo, a indústria de televisão brasileira ou produz a sua própria programação - tem havido poucos exemplos de co-produção com a indústria cinematográfica - ou transmite programação importada. Raramente ela abriu espaço para produções independentes, incluindo aí o cinema nacional. Em 1984, dos 1.967 filmes de longa-metragem exibidos nos canais de televisão brasileiros, apenas 82 eram nacionais (5).

Mas a crise vai além de meras considerações econômicas. Muitos comentaristas apontaram a relação entre cinema e Estado como um fator de grande importância, salientando basicamente a natureza corpo-

rativista e paternalista dessa relação tal como se desenvolveu nos últimos vinte e cinco anos. Nessa linha de pensamento, pode argumentar noutra oportunidade que a crise representa a bancarrota do modelo de produção cinematográfica calcado no Estado que levou o cinema brasileiro a alcançar, em meados da década de 70, níveis de sucesso realmente notáveis; um modelo que não se originou de uma visão de longo alcance do futuro do cinema brasileiro e que era, em muitos de seus aspectos particulares, autoritária, especialmente com relação ao setor de exibição (*The Film Industry in Brazil*). Embora essa política contribuísse para a viabilização de muitos projetos de filmes importantes, incluindo a maior parte dos filmes brasileiros distribuídos nos Estados Unidos nos últimos anos, ela, em última instância, não conseguiu reconciliar as responsabilidades culturais e industriais do Estado para com o cinema e contribuiu para a queda meteórica da indústria cinematográfica brasileira durante os últimos anos.

Neste ensaio, tentarei pôr a crise em perspectiva, discutindo em detalhe algumas de suas causas fundamentais. Minha atenção recairá sobre a mudança na política

5 A situação melhorou ligeiramente desde 1984, especialmente à medida que outras redes de televisão começaram a impor desafios mais sérios ao virtual monopólio do sistema Globo, mas não o bastante para alterar significativamente a situação.

estatal com relação ao cinema no início dos anos 70, dentro do contexto de outras iniciativas culturais do governo do general Ernesto Geisel e, num sentido mais amplo, na conjuntura política que contribuiu para a mudança. Tentarei mostrar que a política falhou basicamente em razão de sua natureza clientelista, que a levou a atender as demandas de clientes que ocupavam postos dominantes no campo cinematográfico em vez de responder às reais necessidades da indústria e fornecer apoio infra-estrutural que poderia ter fortalecido a indústria como um todo. Em seguida, sem acusar ou denegrir as múltiplas realizações do movimento do Cinema Novo, sugerirei que as raízes de tal orientação podem ser encontradas na insistência do Cinema Novo (e, por extensão, do cinema brasileiro) num modelo de prática cinematográfica de *autor* e no antiindustrialismo da primeira fase do movimento, fatores que contribuíram para um acentuado aumento da hostilidade entre os setores de produção e exibição.

Assim, a história da ascensão e queda do cinema brasileiro é repleta de paradoxos, sendo que um, nem um pouco irrelevante, é a aliança entre um movimento de cinema radical e altamente criativo e o Estado autoritário. Igualmente paradoxal é o fato de que o apoio governamental à indústria tenha passado a existir somente durante um período do regime militar a que se opunha a maioria dos setores da indústria e que tenha desaparecido logo após a restauração de um sistema de governo mais democrático. Também é paradoxal, em última instância, que a forma de apoio estatal à indústria cinematográfica tenha tido um resultado que era precisamente o oposto de suas intenções originais.

Embora o Estado sustentasse que sua meta era tornar o cinema mais competitivo em seu próprio mercado, a exibição compulsória e as várias formas de assistência financeira que oferecia na verdade suspendiam as leis do mercado para os filmes nacionais, que deixaram de competir com filmes estrangeiros no mercado doméstico e passaram a competir uns contra os outros na reserva de mercado. A Embrafilme tornou-se a principal fonte de financiamento para produção, criando uma situação de dependência entre o Estado e os assim chamados cineastas "independentes", e acabou por se tornar ela própria uma praça de mercado na qual os cineastas disputavam uns contra os outros pelos direitos de fazer filmes, exa-

cerbando assim tensões dentro da indústria e gerando uma situação na qual o jogo de influências era frequentemente mais importante do que o talento do cineasta ou do produtor (6). É igualmente paradoxal o fato de que uma das poucas soluções para a crise pareça ser agora a associação com companhias estrangeiras ou grupos exibidores nacionais que, por longo tempo, foram considerados "inimigos" do cinema brasileiro.

## CINEMA E ESTADO NO BRASIL: UM PANORAMA HISTÓRICO

Para pôr a discussão em seu contexto, é necessário um breve panorama do desenvolvimento histórico da política estatal com relação à indústria cinematográfica. A intervenção do Estado na indústria cinematográfica data do início dos anos 30, quando Getúlio Vargas implementou a primeira do que seria uma longa série de medidas protecionistas, a maior parte delas na forma de exibição compulsória de filmes nacionais, destinadas a dar à indústria um mínimo de estabilidade para desenvolvimento futuro num mercado há muito dominado pelo cinema estrangeiro (7). Desde a década de 30, e especialmente após 1964, o papel do Estado evoluiu de regulador das forças de,

6 O crítico e jornalista Sérgio Augusto se refere sarcasticamente àqueles cineastas que conseguiram obter financiamento basicamente através de contatos políticos e não de talento e que dependiam quase que inteiramente do Estado para o seu sustento como "órfãos da Embrafilme".

7 A evolução da exibição compulsória foi a seguinte: 1932: um curta para cada programa de longa-metragem estrangeiro; 1939: um longa por ano; 1946: três longas por ano; 1951: um longa para cada oito filmes estrangeiros; 1959: 42 dias por ano; 1963: 56 dias por ano; 1969: 63 dias por ano (provisória); 1970: 77 dias por ano (provisória); 1970: 112 dias por ano (não implementada); 1970: 98 dias por ano (não implementada); 1971: 84 dias por ano; 1975: 112 dias por ano; 1978: 133 dias por ano; 1980: 140 dias por ano (Johnson, 1987, p. 185).



GLAUBER ROCHA, 1979. FOTO DE PAULA GAETAN

mercado para agente ativo e força produtiva na indústria, principalmente através de seus vários programas de financiamento para a produção de filmes (empréstimos a juros baixos, adiantamentos sobre a distribuição e co-produção com companhias privadas).

O Estado iniciou o seu apoio financeiro direto à indústria cinematográfica em 1966 com a criação do Instituto Nacional do Cinema. O instituto, criado por um decreto executivo do governo de Castello Branco, era o resultado de uma longa luta da maioria dos setores da indústria cinematográfica (Johnson, *The Film Industry in Brazil*, pp. 107-12). Ele administrava três principais programas de apoio: primeiro, um programa de subsídios que proporcionava a todos os filmes nacionais exibidos uma renda adicional de acordo com as receitas de bilheteria; segundo, um programa de prêmios adicionais em dinheiro para filmes de “qualidade”, selecionados por um júri de críticos e profissionais da indústria cinematográfica; e, terceiro, um programa de financiamento de filmes em que o instituto administrava co-produções entre distribuidores estrangeiros e produtores locais utilizando fundos obtidos através do imposto de renda dos distribuidores (8). Embora os dois primeiros fossem, em última análise, inadequados em termos do montante de renda adicional proporcionada, tais programas eram abertos a todos os cineastas interessados e assim tendiam a apoiar o setor produtivo como um todo.

O programa de co-produção encerrou-se em 1969 com a criação da Embrafilme, que originalmente deveria promover a distribuição dos filmes brasileiros em mercados estrangeiros; os fundos obtidos do imposto de renda dos distribuidores tornaram-se uma das principais fontes do orçamento do órgão. Já em seu início, em 1970, a Embrafilme passou a oferecer aos produtores empréstimos a juros baixos para financiar a produção de filmes e, entre 1970 e 1979, quando foi cancelado o programa de empréstimos, financiou parcialmente mais de 25% do total da produção nacional dessa maneira. *Bye Bye Brasil* (1980), de Carlos Diegues, foi o último filme financiado por esse programa.

Do modo como haviam sido inicialmente formuladas, as decisões para conceder financiamentos de produção baseavam-se ostensivamente em aspectos puramente técnicos, levando em conta o tamanho da com-

panhia, seu histórico de produções, o número de prêmios recebidos em festivais nacionais e internacionais e sua experiência. Tal política pode parecer razoável para a maioria dos setores econômicos e a maioria das indústrias, mas a indústria do cinema é diferente pelo fato de que seus produtos transmitem valores culturais, sociais e ideológicos e essa “neutralidade” era vista como inaceitável por muitos segmentos da sociedade brasileira. O influente *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, em seu editorial de 28 de janeiro de 1972 argumentava que a Embrafilme não deveria ser um órgão meramente técnico, mas deveria financiar apenas filmes de alta qualidade que contribuísem para as “fundações morais” da sociedade brasileira. Já que uma política mais neutra voltada para incentivar o cinema brasileiro como um todo levava à produção de filmes considerados indesejáveis por muitos setores sociais, incluindo os militares - e aqui me refiro à enchente de pornochanchadas que começou a aparecer no início dos anos 70, muitas financiadas parcialmente pelo Estado -, uma reformulação da política de produção da Embrafilme tornou-se inevitável.

## A REORIENTAÇÃO DA POLÍTICA DO ESTADO COM RELAÇÃO AO CINEMA

Em 1975, durante o governo Geisel, a Embrafilme foi reorganizada, absorvendo então as funções executivas do agora extinto INC. O Conselho Nacional do Cinema (Concine) foi criado no ano seguinte para assumir o papel legislativo do INC (9). A Embrafilme havia criado em 1973 a sua própria distribuidora de escala nacional, por longo tempo uma meta dos produtores brasileiros, e em 1974 iniciou um programa de financiamento de co-produção que gradualmente substituiu o programa de empréstimos. De acordo com seu plano original, a empresa participava em projetos de filmes selecionados com até 30% dos custos totais de produção e recebia em troca 30% dos lucros. Com um avanço de outros 30% sobre a distribuição, o Estado podia cobrir até 60% dos custos de produção de um filme. No fim dos anos 70, a Embrafilme começou a arcar, em alguns casos, com até 100% do financiamento de um filme (10).

Vários fatores explicam a mudança na política estatal com relação à indústria cinematográfica. Já mencionei o fato de que todo

8 Entre filmes financiados sob o programa de co-produção estavam *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Herdeiros* (1968) de Carlos Diegues e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos. Para uma listagem completa, ver Johnson, 1987, pp. 202-4.

9 Os textos dos decretos-leis que fundaram e subsequentemente reorganizaram a Embrafilme e fundaram o Concine estão em Mello, *Legislação*, 1: 11-29, 53-58.

10 Exemplos de tais filmes são *A Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha e *Eles Não Usam Black-tie* (1981) de Leon Hirszman.

o aparato estatal relacionado ao cinema tinha sofrido severas críticas de diversos setores da sociedade civil e do próprio Estado por haver financiado filmes de qualidade duvidosa. De um ângulo diferente, Renato Ortiz vê investimentos crescentes do Estado na cultura (incluindo o cinema) durante o período de 1973-75 como um dos resultados do otimismo econômico produzido pelo “milagre” de 1967-73, como se reflete no Segundo Plano Nacional de Desenvolvimento (1974). Os governos anteriores tinham se atido basicamente aos aspectos econômicos do desenvolvimento, embora tivessem proclamado, da boca para fora, a necessidade da “humanização do desenvolvimento” ou do “desenvolvimento psicossocial” como complemento do desenvolvimento econômico. O governo Geisel, de acordo com essa análise, tentou colocar tais idéias em prática e deu assim mais atenção à área da cultura (Ortiz, p. 82).

Embora haja, sem sombra de dúvida, um certo grau de verdade na interpretação de Ortiz, eu sugeriria que existem outros fatores de igual ou maior importância. Os anos entre 1969 e 1975 foram os mais repressivos do regime militar. Atiçado por um impasse em sua relação constitucional com o Congresso, o governo Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968, decretou o Ato Institucional número 5 que “outorgava ao Presidente autoridade para pôr em recesso os corpos legislativos, para intervir nos Estados sem limite, para cancelar mandatos eletivos e suspender as garantias constitucionais... (incluindo) o direito de *habeas corpus*” (Schneider, p. 274). O AI-5 levou à imposição da mais rígida censura já conhecida no Brasil e obrigou inúmeros líderes políticos, artistas e intelectuais, incluindo alguns cineastas, ao exílio. A aparição de movimentos armados em oposição ao regime levou, por sua vez, à institucionalização da tortura e a uma campanha nacional dos militares contra a “subversão”.

Esse período de censura e repressão exacerbou a crise de legitimidade dos militares, especialmente com relação ao campo intelectual/cultural, e a maior atividade na arena cultural pode ser interpretada como uma resposta a essa crise. Em agosto de 1973, Jarbas Passarinho, ministro da Educação e Cultura do general Médici, iniciou um Programa de Ação Cultural que, segundo Sérgio Miceli, foi planejado para proporcionar crédito financeiro (e político) a

algumas áreas da produção cultural que haviam sido previamente ignoradas pelo governo e constituía assim uma tentativa oficial de melhorar o relacionamento com os círculos artísticos e intelectuais (p. 56). O produtor Luiz Carlos Barreto, estreitamente ligado ao Cinema Novo desde o seu início, explicou que a reformulação do programa de financiamento de produção da Embrafilme no começo dos anos 70 surgiu de conversações que ele e outros profissionais da indústria cinematográfica, especialmente aqueles vinculados ao grupo do Cinema Novo, haviam mantido nesse período com Jarbas Passarinho (*Jornal da Tela*, 14 de março de 1990) (11).

A atenção do Estado com relação à cultura se intensificou sob o governo Geisel com a criação da Funarte (Fundação Nacional da Arte), a revitalização do Serviço Nacional de Teatro, a reorganização da Embrafilme, a criação do Concine e a publicação do documento “Política Nacional de Cultura”, que formalizou a política cultural do governo (Ministério da Educação e Cultura) (12). A ofensiva cultural em meados da década de 70 concentrou-se principalmente naquelas áreas - artes plásticas, música, teatro e cinema - com um reduzido potencial de mercado e um modo de produção mais personalizado ou até mesmo artesanal (Miceli, p. 64).

O ministro da Educação e Cultura de Geisel, Nei Braga, conseguiu recrutar administradores culturais que ou se identificavam com a esquerda da esquerda (Roberto Farias e Gustavo Dahl na Embrafilme, Orlando Miranda no SNT, Manuel Diegues Jr. - pai do cineasta Carlos Diegues - no Departamento de Assuntos Culturais, que funcionava como órgão guarda-chuva dentro do MEC com a responsabilidade de supervisionar todas as atividades culturais do governo). O otimismo que reinava na área cultural nessa época, apesar da repressão, devia-se em parte ao sentimento partilhado por diferentes setores culturais de que eles não só contavam com o apoio do governo, mas de que eram afinal capazes de influenciar o perfil da política estatal com relação às suas respectivas áreas:

*Carlos Diegues (1975):* “Este Governo já mostrou que, ao contrário de todos os outros anteriores a ele e posteriores a Vargas, tem para o cinema um programa de infra-estrutura. Isso é fundamen-

11 Barreto e outros produtores formularam e apresentaram a Passarinho um programa de cinco pontos propondo, entre outras coisas, a reestruturação da Embrafilme (Johnson, 1987, p. 150).

12 De acordo com a “Política Nacional de Cultura”, a política cultural do governo brasileiro se fundamenta em alguns princípios básicos que refletem valores históricos, sociais e espirituais do povo brasileiro. O documento diz explicitamente que o papel do Estado inclui apoio à produção cultural espontânea e de modo algum implica o direito do Estado de dirigir tal produção ou de obstruir de qualquer modo a liberdade de criação artística ou cultural. A responsabilidade do Estado, em outras palavras, é ostensivamente apoiar e estimular a produção cultural, não controlá-la. O documento está impregnado de um sentimento nacionalista que é amplo o bastante para incluir virtualmente toda a produção cultural brasileira. Ele formula um desejo de construir, ao nível simbólico, uma “identidade nacional” harmoniosa baseada no respeito à diversidade regional e cultural e na preservação do patrimônio histórico e cultural da nação.

tal. Confio na missão da Embrafilme e nos propósitos de sua atual administração, embora saiba, como ela, que há ainda um mundo de coisas a corrigir ou criar” (“As Esperanças”).

*Nelson Pereira dos Santos* (1977): “Todos os artistas, não só no cinema mas também no teatro e na música popular, todos os considerados de esquerda... foram obrigados a abrir um pouco mais, e nós participamos de um programa comum de trabalho com os produtores independentes e conseguimos colocar na presidência da Embrafilme um homem de cinema, que é o Roberto Farias. Então, hoje, na realidade o cinema é um *front populaire*... Nos não participamos das decisões, mas temos uma grande influência na composição das forças dentro da Embrafilme...” (Johnson, “Toward a Popular Cinema”, p. 228).

Miceli salienta corretamente que o sucesso dessa ofensiva cultural teria sido impossível sem um ministro da Educação e Cultura forte, com legitimidade tanto na área cultural como no governo militar. General do exército reformado, a carreira política de Nei Braga foi consolidada em sucessivas vitórias eleitorais no estado do Paraná (prefeito de Curitiba, 1954; deputado federal, 1958; governador do estado, 1960) e serviços em postos não-militares no período pós-1964 (ele foi ministro da Agricultura no

governo de Castello Branco). No Paraná o seu legado político incluía inúmeras iniciativas culturais importantes, entre elas a Fundação Educacional do Paraná, o Teatro Guaíra e a Companhia Oficial de Teatro.

Além disso, ainda de acordo com Miceli, ele era a figura central no que era então considerado um dos mais fortes clãs civis políticos no país, que incluía homens do governo tais como Carlos Rischbieter (presidente do Banco do Brasil), Reinhold Stephanes (diretor do sistema de previdência social brasileiro) e Maurício Schulmann (diretor do Banco Nacional de Habitação), entre outros. Dizia-se que, junto, o grupo de Braga controlava quase a metade do orçamento nacional. O grupo também contava com o apoio do então secretário do Planejamento, João Paulo dos Reis Velloso, que desempenhou papel seminal na obtenção de maiores fundos para a Embrafilme (1964-66) (13). Este forte apoio do governo contribuiu significativamente para o notável sucesso da indústria cinematográfica brasileira nos últimos anos da década de 70. Infelizmente, nem o apoio nem o sucesso duraram.

O programa de co-produção descrito acima marcou um redirecionamento fundamental na política do Estado com relação à indústria, na linha do que os produtores tinham proposto a Jarbas Passarinho em 1972. Com esse programa, a concessão de financiamentos para produção tornou-se

13 Velloso, que era um ávido fã de cinema e amigo do veterano do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, explicou o apoio do governo Geisel à indústria cinematográfica nos seguintes termos: “O nosso objetivo não era fazer um cinema experimentalista, formalmente muito sofisticado e hermético. Não que isso fosse excluído, mas não era nosso objetivo principal. Nós tínhamos que fazer um cinema que tivesse condições de alcançar o povo realmente, um cinema digno culturalmente... Desde o início houve um entendimento que não caberia ao governo policial culturalmente ninguém. O criador teria liberdade artística para fazer sua obra, evidentemente, mas também adverti para que não houvesse um cinema engajado; o cinema político é mais do que legítimo, tenho até uma particular simpatia por ele, mas não o cinema de doutrina, o cinema de propaganda” (in Tendler, p. 164).





muito mais seletiva. Quando o Estado decide co-produzir um número limitado de filmes, inevitavelmente deve decidir *qual* cinema brasileiro irá apoiar. Por um lado, isto leva o Estado a entrar em competição com os setores não-favorecidos da indústria e, por outro, a tornar-se um foco de disputa entre grupos competidores. A reorientação da assistência financeira do Estado para com a indústria exacerbou posições conflitantes entre os cineastas (Ramos, capítulo 4).

Dois conflitos são particularmente relevantes para a presente discussão: o papel do Estado encarado cultural ou comercialmente, e a visão "independente" *versus* a visão concentracionista do modelo industrial adequado que o Estado deveria apoiar. Do lado cultural estavam os cineastas que acreditavam que o Estado deveria apoiar filmes com base em sua importância cultural, sem levar em consideração o potencial comercial. Nos meios cinematográficos brasileiros este tipo de filme é conhecido como *miúra*. No extremo dessa posição estavam documentaristas como Sílvio Tandler (*Os Anos JK, Jango*) e alguns burocratas do Estado que queriam que a Embrafilme se limitasse à produção de filmes culturais e educacionais, à maneira do que fizera o Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado por Getúlio Vargas em 1937 e posteriormente absorvido pelo INC. No outro lado desse conflito estavam os cineastas e produtores que pensavam que o potencial comercial deveria

ser a única coisa que interessasse à empresa estatal em seus esforços para apoiar o desenvolvimento da indústria. Pedro Rovai, conhecido como produtor e diretor de pornochanchadas, defendia que a Embrafilme deveria financiar companhias produtoras, semelhante ao que o Estado realiza em outros setores econômicos, e não projetos de filmes individuais. Ele enxergava a divisão cultural/comercial como uma falsa dicotomia e acreditava, com toda razão, que uma vez que um filme é projetado numa tela ele transmite valores culturais (Bernardet, *Cinema Brasileiro*, p. 57).

A idéia de que apenas o potencial comercial deveria ser considerado deriva da noção, freqüentemente repetida pelos exibidores, de que o público é o juiz final do valor da produção cultural. Tal noção ignora distorções históricas na transmissão e recepção dos bens culturais num contexto periférico, dependente. Quando a produção cinematográfica começou em larga escala no Brasil, após a virada do século, os usos formais em que o equipamento cinematográfico altamente técnico podia ser empregado já tinham sido em grande parte determinados. A dominação inicial do mercado brasileiro por indústrias cinematográficas estrangeiras fomentou na audiência certas expectativas quanto à qualidade de um filme, na medida em que o filme estrangeiro tornava-se o padrão no qual todos os filmes deveriam ser julgados. Embora os



A ESQUERDA, CENA DE *EU TE AMO* DE ARNALDO JABOR, 1980; AO LADO, *TERRA EM TRANSE*

filmes brasileiros fossem relativamente bem-sucedidos no mercado doméstico na primeira década do século, eles eram de modo geral incapazes de atingir os valores de produção dos filmes estrangeiros e assim passaram a ser considerados pelo público brasileiro como de qualidade inferior e não merecedores de apoio. A presença maciça de filmes estrangeiros - na maior parte norte-americanos - no mercado brasileiro acabou reforçando o bias da audiência em seu favor. Isso gera, para o cineasta brasileiro, o dilema de ou imitar filmes estrangeiros ou tentar criar novos modos de discurso fílmico com base no que ele ou ela percebe como sendo valores "nacionais". A dicotomia cultural/comercial é uma expressão desse complexo e talvez insolúvel dilema (14).

Intensamente conscientes desse dilema, alguns diretores, entre eles cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Geraldo Sarno, Tizuka Yamasaki e Hector Babenco, se esforçaram, com graus variados de sucesso, em combinar o cultural e o comercial, fazendo filmes que falassem ao povo brasileiro em termos culturalmente relevantes e que também fossem bem-sucedidos na bilheteria. A Embrafilme tentou agradar a ambas as posições. Implantou programas para a produção de filmes culturais e documentários e financiou diretores iniciantes e outros como Glauber Rocha e Júlio Bressane, cujos filmes têm pouco apelo comercial.

A cisão entre "independentes" e concentracionistas decorre da dicotomia cultural/comercial. Cineastas "independentes" não possuem uma estrutura comercial sólida e poucas fontes de financiamento de produção além do Estado e, apesar disso, eles foram decisivos para o sucesso de crítica do cinema brasileiro nos últimos vinte anos (15). Suas companhias produtoras freqüentemente consistem em pouco mais do que um pequeno escritório, uma escrivaninha e um telefone. Normalmente não são proprietários de um equipamento de filmagem completo e ainda assim são responsáveis pela vasta maioria da atividade cinematográfica brasileira (16). Embora não se oponham a fazer filmes de sucesso, compreendem o sucesso comercial como um fator secundário comparado à relevância cultural ou social. Financiando projetos individuais mais do que companhias produtoras, a Embrafilme tendia a apoiar esses

cineastas "independentes", reforçando um modelo de produção atomizado em vez de se voltar para um modelo de produção baseado em grandes estúdios, como fez o México.

Na década de 70 o grupo concentracionista, e emprego aqui o termo "grupo" de maneira nem um pouco rígida, conquistou considerável força e poder dentro da Embrafilme. O grupo é composto por companhias produtoras de tamanho médio que possuem inteira ou quase inteiramente os meios para filmar e que mantêm equipes numerosas e permanentes. Ao contrário dos "independentes", eles normalmente produzem vários filmes por ano (às vezes dirigidos por "independentes"), freqüentemente em sociedade com investidores privados, tanto nacionais como estrangeiros. Eles pressionaram a Embrafilme para que adotasse uma postura mais empresarial que levasse a um aumento de acumulação de capital na indústria. Como instrumentos para esse fim, eles favoreciam a concentração dos recursos da Embrafilme nuns poucos filmes com forte potencial comercial. Alguns queriam que a Embrafilme ou pelo menos seus setores lucrativos fossem vendidos para a iniciativa privada (17).

A existência de tais tensões, quando projetadas sobre o quadro tradicionalmente clientelista do Estado brasileiro, do qual a agência fazia parte, resultou numa ausência geral de direção na política da Embrafilme. Como o papel exato do Estado com relação à indústria cinematográfica nunca foi verdadeiramente definido, a Embrafilme tentou ser coisas demais para gente demais, muitas vezes sob as formas de pressão política inerentes a um quadro clientelista. O resultado foi que fez poucas coisas tão bem como poderia ter feito sob circunstâncias diferentes e com diferentes princípios de operação. A Embrafilme tornou viável muitos projetos de filmes importantes e contribuiu decisivamente para que o cinema brasileiro se tornasse, por um curto período de tempo, o cinema mais importante da América Latina, mas a sua política obviamente não levou à consolidação do cinema brasileiro como uma indústria auto-sustentável (18).

Entre os efeitos talvez não-intencionais da política estatal com relação à indústria do cinema estavam a burocratização da prática cinematográfica e um aumento dramático nos custos de produção. O primeiro efeito, que levou, em termos objetivos, o

14 Ver Johnson, *The Film Industry in Brazil*, 19-23, 33-4.

15 O termo "cineasta independente" passou a existir com o movimento do Cinema Novo para distinguir entre o seu modo de produção e os modos de produção tradicionais baseados num modelo de estúdio. Com a crescente dependência desses cineastas do Estado, o termo perdeu o seu sentido original e está em contradição com sua posição objetiva no campo cinematográfico. Por isso as aspas.

16 Numa extensa entrevista concedida após o lançamento do internacionalmente aclamado *Pixote*, o diretor Hector Babenco descreveu a sua companhia produtora da seguinte maneira: "Meu escritório é uma vergonha. Eu tenho uma máquina de escrever que pago à prestação e duas linhas de telefone. Eu sou o retrato da improvisação do produtor brasileiro. Eu não tenho nada. 'HB Filmes' Na verdade é só eu, uma sala e uma secretária. O dia que eu estou doente a HB está doente, o dia que eu estou sem grana o caixa está baixo, e assim por diante". In Naves, et al. *Cinema*, n.º 5 (Fundação Cinemateca Brasileira, Primavera de 1980), p. 15. Uma versão reduzida desta entrevista, em tradução para o inglês, pode ser encontrada em *Studies in Latin American Popular Culture* 7 (1988), pp. 241-54.

17 Ver, por exemplo, comentários de Luiz Carlos Barreto in *O Estado de S. Paulo*, 12 de setembro de 1984.

18 Entre 1974 e 1985 a Embrafilme co-produziu 194 filmes de longa-metragem. Para uma listagem completa, ver Johnson, *The Film Industry in Brazil*, Apêndice E, pp. 213-20.

cinema brasileiro a ser um cinema oficialmente sancionado (isto é, sancionado pelo Estado), é evidente no número de certificados que um filme necessita para ser reconhecido como um filme, para se beneficiar da legislação cinematográfica e para entrar legalmente no circuito de exibição. Segundo a legislação compilada por Alcino Teixeira de Mello, entre esses certificados havia um Certificado de Censura, um Certificado para Exibição Compulsória, um Certificado de Origem, um Certificado de Produto Brasileiro, um Certificado-Guia para a “contribuição” obrigatória para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e um Certificado de Registro. Noutras palavras, um filme não existe como tal no Brasil até que seja legalmente reconhecido pela burocracia do Estado.

Em pelo menos uma ocasião esse processo tornou-se uma forma de censura *de facto*. Em 1975 Jorge Bodansky e Orlando Senna co-dirigiram *Iracema*. A película foi rodada em 16 mm, utilizando um tipo de material que os laboratórios brasileiros aparentemente estavam mal-equipados para revelar. Conseqüentemente, o filme foi revelado na Alemanha Ocidental onde foi escolhido para distribuição na televisão alemã. Como não havia sido revelado no Brasil, o filme tecnicamente não se enquadrava na definição legal de “filme brasileiro” e teve assim recusado o seu necessário Certificado de Produção Brasileira, sem o qual não podia ser exibido no país. *Iracema* caiu assim numa espécie de armadilha; não podia ser exibido como filme brasileiro e usufruir dos direitos decorrentes (isto é, participação na reserva de mercado sob os estatutos protecionistas de exibição compulsória), nem podia ser encaminhado como filme estrangeiro, já que era obviamente brasileiro. A interdição burocrática durou até 1980 quando foi finalmente lançado pela Embrafilme como um filme brasileiro. Nesse mesmo ano conquistou os melhores prêmios no Festival de Cinema de Brasília, patrocinado pela Embrafilme. Embora os burocratas argumentassem que a interdição da película devia-se a uma questão legal, técnica, não há dúvida de que a sua natureza controvertida teve algo a ver com os seus problemas com o Estado.

Outro efeito da mudança na política de financiamento de projetos de filmes selecionados foi, como se costuma dizer, “socializar os prejuízos e privatizar os lucros” (Schild). Já que o Estado assumia a maior

parte do risco financeiro envolvido na produção de um filme, muitos diretores e produtores inclinavam-se a se preocupar pouco com o barateamento dos custos e, pelo menos até certa medida, com a aceitação pública de seus filmes. A esse problema se combinava o favoritismo político ou clientelismo que passou a caracterizar o processo de seleção. Muitos críticos e cineastas teceram comentários sobre essa situação:

*Sérgio Augusto*: “Pior, mesmo, foi o estrago causado pela política corporativista e cartorialista por ela (Embrafilme) incentivada. Ao que sobrava para a produção de filmes o acesso só era fácil, e às vezes até fácil demais, para quem tinha pistolão ou gritava mais alto. Talento para fazer bons filmes ou filmes de sucesso tornou-se fator secundário no vestibular embrafilmico”.

*Hermano Penna*: “A Embrafilme tem uma relação paternalista, aliás, com a convivência total da classe cinematográfica, porque ela também não tem uma relação muito clara com a empresa, mas isso também é culpa de não haver uma indústria cinematográfica realmente implantada no Brasil. É uma rua de mão dupla: a empresa paternaliza, mas o próprio cineasta tem uma tendência a isso” (*Jornal da Tela*, março 1990, p. 13).

*Júlio Bressane*: “A Embrafilme manteve e exacerbou todos os defeitos das estatais: nepotismo, malversação, superfaturamento, enfim, coisa de quadrilha e, com isso, afastou o público do cinema, arrasou com o mercado” (*Jornal da Tela*, março 1990, p. 14).

*Luiz Paulino dos Santos*: “Outra coisa que é terrível lá dentro (da Embrafilme), além do fato de cada administração zerar o que foi feito pela administração anterior, é a falta de critérios na escolha das produções, que são sempre escolhidas da maneira mais subjetiva, mais de grupelhos possível” (*Jornal da Tela*, março 1990, p. 15).

*Eduardo Escorel*: (Mesmo depois da reforma de 1987) “Manteve-se intacto o cunho paternalista do apoio estatal, através de investimentos subsidiados sem perspectivas de retorno em face das condições do mercado.

A imagem pública da Embrafilme acabou em frangalhos, depois de ser bombardeada durante anos com acusações

19 Uma distinção importante se faz necessária. Como os critérios centrais da Embrafilme situavam-se no Rio de Janeiro, o órgão era muito mais suscetível à pressão dos cineastas com base no Rio do que daqueles que viviam em outras partes do país. Os diretores de São Paulo costumavam usar métodos de aproximação coletivos à Embrafilme, projetando formas mais equânimes de competição para fundos dentro do quadro das organizações da indústria cinematográfica. Ouzaldo Candelas descreve suas estratégias nos seguintes termos: "A gente aqui de São Paulo nunca chega na Embrafilme direto e diz 'olha, tenho um filme aqui, e tal', porque temos uma instituição, somos unidos em torno de uma associação (a Associação Paulista de Cinema, APACI), não é hábito agirmos individualmente em relação à Embrafilme, até porque o relacionamento de São Paulo com ela, ou dela com os cineastas paulistas, não sei, nunca foi dos melhores" (*Jornal da Tarde*, março de 1990, p. 16). No mesmo número, ver comentários adicionais dos cineastas de São Paulo João Batista de Andrade e Sérgio Toledo.

20 Ver, também, in *Folha*: "L. C. Barreto Diz que é Credor da Embrafilme", 17 de março de 1986; Renata Rangel, "Coprodução Aumenta Déficit da Embrafilme", 18 de março de 1986; "Nova Declaração de Massaini", 18 de março de 1986; "Cineastas Pediram o Fim da Correção", 19 de março de 1986; Carlos Diegues, "De Quem é Mesmo o Dinheiro da Embra", 20 de março de 1986; "Caill Investe no Cultural e Comercial", 21 de março de 1986; Sérgio Santeiro, "O Modelo Cinematográfico Opressor", 21 de março de 1986; "Furtado Quer Mudar Embrafilme", 22 de março de 1986; "Embrafilme Responde à Reportagem da Folha", 23 de março de 1986; Luiz Gonzaga Assis de Luca, "Embrafilme, o Consumidor é Quem Paga", 23 de março de 1986; "Decreto de Sarney Determina o Que é o Filme Brasileiro", 25 de março de 1986; Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, "Embrafilme é um Antídoto", 30 de março de 1986.

21 A observação de Diegues saiu numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 23 de fevereiro de 1985, e a de Caill numa entrevista ao mesmo jornal em 23 de março de 1986.

22 Na verdade, a Fundação Brasileira de Cinema nunca teve fundos próprios, e durante a sua breve existência seu orçamento veio da Embrafilme.

de favorecimentos e de ter posta em dúvida até mesmo a legalidade de suas operações. Mesmo assim, os cineastas recusaram-se a admitir que a empresa já estava com uma doença terminal. Camaleões escolados, diretores e produtores de cinema tentaram seguir em frente, como se nada tivesse acontecido. Apesar de sua insatisfação crônica, preferiram manter a relação de dependência que o Estado continuava a lhes propor, em vez de admitirem que a Embrafilme, nas condições em que vinha atuando, deixara de servir aos verdadeiros propósitos do cinema brasileiro. Debatendo-se para alcançar uma tábua de salvação ilusória - a assinatura de um contrato com a Embrafilme - continuaram a participar de uma encenação: enquanto maldiziam a Embrafilme em público, privadamente disputavam a tapa uma fatia de seus poucos recursos. De um lado, a empresa aprovava projetos sem nenhum critério aparente; de outro, os cineastas faziam pressão para assinar contratos que não tinham como cumprir" (*Cinema e Estado*) (19).

Inegavelmente, o programa de coprodução da Embrafilme melhorou a qualidade técnica do cinema brasileiro - virtualmente todos os filmes brasileiros exibidos nos Estados Unidos durante a última década foram produzidos através desses programas - mas, fazendo isso, permitiu que os custos de produção fossem inflados a níveis muito acima do potencial de mercado para retorno no mercado doméstico. De acordo com os próprios cálculos do Concine, a um custo médio de US\$ 500.000, um filme necessitaria ser assistido por 1.800.000 espectadores pagantes para não dar prejuízo. Em 1988, apenas dois filmes, ambos do grupo de comediantes Os Trapalhões, atingiram esse número, embora um terceiro, *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, chegasse perto (Quadro 1; Concine 130-1). Enquanto ocorria o processo de rápido aumento nos custos de produção, a Embrafilme e o Concine pouco fizeram para melhorar e fortalecer a infra-estrutura da indústria. Sua atenção, pelo menos em termos de apoio financeiro para a indústria, centrava-se quase exclusivamente na produção e no seu próprio setor de distribuição.

Por volta de meados dos anos 80, ficou claro que o modo existente de produção cinematográfica sustentado pelo Estado era

obsoleto, e uma transformação da relação entre cinema e Estado se fazia necessária. A urgência de uma reestruturação era evidente e a Embrafilme tornou-se uma vez mais objeto de severas críticas e debates públicos quando a *Folha de S. Paulo* publicou, no início de 1986, uma série de artigos sobre a administração da empresa (20). Num editorial intitulado "Cine Catástrofe" (20 de março de 1986), o jornal se referiu às atividades da Embrafilme como um "desastre a um só tempo moral, econômico e artístico". Muitos profissionais da indústria cinematográfica reconheciam a necessidade de uma reavaliação das relações entre cinema e Estado. O veterano do Cinema Novo Carlos Diegues (*Bye Bye Brasil*), por exemplo, referiu-se à empresa como "um Inamps cultural que trata câncer com bandaid", e o diretor da Embrafilme, Carlos Augusto Calil (1985-87), declarou que o Estado não podia mais substituir a iniciativa privada e que o modelo existente simplesmente já não era viável (21).

Embora pequenas alterações em sua política tivessem sido feitas ao longo dos últimos anos da década de 70 e primeiros dos 80, a próxima grande tentativa de transformação ocorreu durante a administração Sarney, com Celso Furtado como ministro da Cultura. Sarney reestruturou a Embrafilme, separando suas atividades comerciais e culturais, criando uma empresa de propriedade mista (Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A.) abrigando todas as atividades comerciais da firma e transferindo seus outros setores para uma fundação (Fundação Brasileira de Cinema). No passado, em torno de 15% do capital da Embrafilme foi designado para atividades culturais não-lucrativas, gerando o que muitos consideram um fardo financeiro para uma empresa destinada a tomar parte em atividades empresariais em apoio à indústria nacional. Mesmo com essa nova estrutura, a orientação fundamental da Embrafilme - o apoio a projetos de filmes individuais e não à indústria como um todo - permaneceu inalterada, e a situação geral da indústria cinematográfica brasileira continuou a deteriorar (22).

## O EXIBIDOR COMO INIMIGO

Uma das principais razões dessa crise, uma que ainda não foi objeto da séria discussão pública que merece, é a tensão, se é que não antagonismo aberto, entre o setor

de produção subsidiado pelo Estado e o setor de exibição. Esse antagonismo recua aos primórdios do cinema brasileiro. Nos primeiros anos deste século, o produtor e o exibidor eram normalmente o mesmo. O crescimento de distribuidores independentes colocou uma cunha entre produtores e exibidores, e o setor de exibição começou a funcionar quase que exclusivamente em benefício dos filmes estrangeiros. Na década de 30, grupos exibidores combateram a legislação que propunha uma tímida reserva de mercado para filmes brasileiros de curta-metragem, do mesmo modo como tem combatido qualquer tentativa para expandir essa reserva até o dia de hoje, defendendo mercados abertos e livre comércio em oposição à intervenção estatal e manipulação das regras do mercado local.

Sem reserva de mercado e outras medidas protecionistas, o cinema brasileiro teria provavelmente existido apenas na base comercial mais grosseira. Ao mesmo tempo, a política estatal com relação à indústria cinematográfica contribuiu claramente para uma diminuição do lucro da parte dos exibidores e foi, pelo menos em parte, responsável pelo declínio do setor de exibição, o que foi pernicioso para a indústria cinematográfica brasileira como um todo.

O relacionamento entre o Estado e o setor de exibição deteriorou-se continuamente nas duas últimas décadas, e especialmente desde a reorientação da política estatal para com a indústria, descrita acima. Em 1974, *O Estado de S. Paulo* publicou um artigo com a manchete "O Grande Duelo do Cinema Nacional", referindo-se ao duelo entre exibidores e produtores sustentados pelo Estado como análogo a um filme de faroeste, com o produtor como herói, o exibidor como vilão e o Estado como xerife. O "duelo", por volta de 1980, iria se tornar uma "guerra", disputada em grande parte nos tribunais, à medida que grupos exibidores, algumas vezes em conjunto com distribuidores, entravam continuamente com processos e freqüentemente obtinham injunções pelo menos temporárias contra vários aspectos da política estatal, especialmente a lei de exibição compulsória. Em seu relatório referente ao segundo semestre de 1988, o Concine lista processos apresentados por trinta e duas companhias exibidoras (sem contar múltiplos co-litigantes), representando mais de 10% do número total de salas de exibição no Brasil (Concine, 314-7).

A "guerra" entre exibidores e produto-

res foi disputada não apenas nos tribunais, mas também nas salas de espetáculo. Jorge Schnitman recorda que "historicamente, todas as vezes que os exibidores foram forçados a exibir um grande número de filmes nacionais, eles tentaram produzir os seus próprios filmes" (67 n. 1). Já em 1971, grupos exibidores começaram a se associar para compor companhias produtoras com a intenção expressa de realizar filmes para cumprir os requisitos da lei de exibição compulsória. O resultado foi a enxurrada de pornochanchadas de baixa qualidade que começaram a inundar a reserva de mercado em 1972-73, deixando ainda menos espaço para filmes culturalmente mais sérios. Nos anos 80, essa produção se tornaria ainda mais nociva na medida em que a pornochanchada mais leve foi substituída pela pornografia de sexo explícito. O Quadro 1 indica não apenas a porcentagem surpreendentemente alta de filmes pornográficos após 1980, como também a inexistência de fontes independentes de financiamento para produção e a dependência quase total do setor de produção para com os exibidores (isto é, pornografia) ou o Estado.

Ao invés de entrar em mais detalhes ou discutir os méritos dos argumentos dos exibidores, é importante fazer um sumário da legislação no tocante ao setor de exibição para alcançar um entendimento pelo menos parcial de sua situação. A legislação cinematográfica brasileira estipula que os exibidores devem mostrar filmes nacionais pelo menos 140 dias por ano, sem levar em conta o número de filmes brasileiros produzidos num dado ano ou a qualidade desses filmes. Embora os exibidores negociem com os distribuidores de filmes estrangeiros, eles são obrigados a pagar um mínimo de 50% da renda líquida para filmes brasileiros e devem fazer pagamento a cada quinze dias de exibição. São obrigados a exibir um curta-metragem nacional como parte de cada programa de filme estrangeiro, comprar da Embrafilme ingressos padronizados e borderôs de bilheteria a preços inflacionados, e manter os filmes brasileiros em cartaz enquanto a média do total de espectadores por duas semanas ou mais iguale 60% da média semanal do ano anterior.

Em troca, os exibidores têm recebido praticamente nada do Estado, exceto o desdém que por muito tempo tem caracterizado as atitudes dos produtores para com o setor. Embora uma das atribuições da

Embrafilme fosse atender as necessidades do setor, o órgão se recusou a desviar fundos da produção e não ofereceu sequer subsídios ou empréstimos a juros baixos para ajudá-los a renovar seus equipamentos e salas de espetáculo. O resultado da imposição autoritária dessas incômodas medidas foi um declínio da renda e a deterioração do setor que levou ao fechamento de muitas casas de espetáculo, especialmente no interior do país, e à corrente crise do cinema brasileiro. A prova do fracasso da política estatal com relação ao setor de exibição - e com relação ao cinema brasileiro como um todo - é o dramático declínio no número de salas em operação no país, agora pouco mais de 1.000 para um país de 140 milhões de pessoas. Hoje em dia, os únicos filmes que conseguem cobrir seus custos num mercado tão reduzido são filmes infantis empregando como atores estrelas populares da televisão (Xuxa, Sérgio Malandro, os Trapalhões).

### CINEMA NOVO, EXIBIDORES E O PÚBLICO

Se o movimento politicamente radical do Cinema Novo foi capaz de conseguir pelo menos um entendimento tácito com certos segmentos do regime militar, no tocante ao financiamento para a produção de filmes e à criação de uma distribuidora em escala nacional dentro do quadro oferecido pela Embrafilme, por que, então, foi incapaz de efetuar uma reaproximação com o setor de exibição, em bases mutuamente benéficas? Seria simplista pôr a culpa exclusivamente na relação entre exibidores e distribuidores de filmes estrangeiros, embora não possa haver dúvida de que este relacionamento tenha sido um dos principais fatores atuantes. Para um entendimento pleno, deve-se voltar às origens do Cinema Novo, especialmente à sua atitude com relação aos modos de prática cinematográfica e às estruturas tradicionais da indústria cinematográfica, assim como à dinâmica interna do movimento tal como evoluiu nos anos 60.

Uma parte integral do conceito do Cinema Novo de ação social através do cinema era uma nova atitude com relação ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, baseada numa rejeição do modelo de estúdio, que havia fracassado tão sombriamente com a Vera Cruz, e uma insistência na importância de um modelo de *autor*.

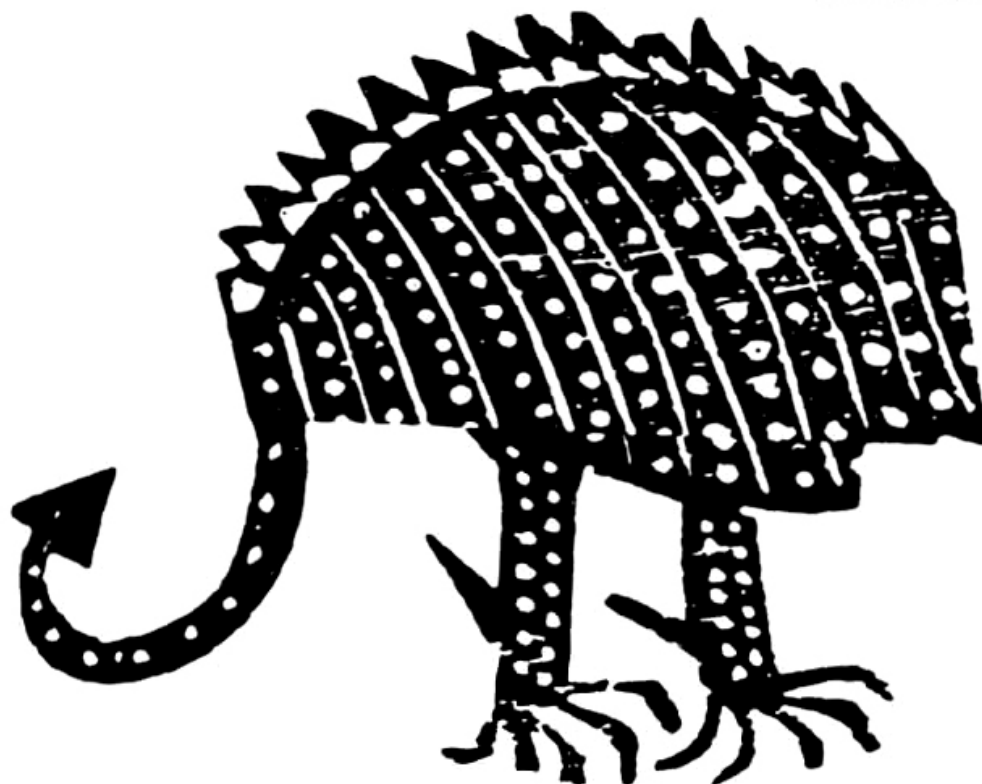
Em seu livro seminal de 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha alinha a si mesmo e a todo o movimento com a Nouvelle Vague francesa e sua luta para se libertar da rigidez do cinema industrial e suas normas, ao mesmo tempo em que politiza o conceito de *autor* da Nouvelle Vague. O autor, segundo Rocha, se revolta contra a mentalidade mercantilista do cinema industrial, que coloca o lucro e a comunicação fácil acima da arte. Rocha propôs uma oposição entre "cinema comercial", equiparado à técnica ilusionista e à inverdade, e o "cinema de autor", caracterizado pela liberdade de expressão e uma dedicação à verdade.

O Cinema Novo rejeitou, assim, o sistema de estúdio, um modelo emprestado da "metrópole", como sendo devotado por definição à falsificação da realidade. Em razão de uma escassez extrema de capital financeiro para a produção cinematográfica, o Cinema Novo não podia esperar igualar-se ao nível técnico da maioria dos filmes estrangeiros. Portanto, em vez de imitar o cinema dominante, o que tornaria suas obras meramente sintomáticas do subdesenvolvimento, optaram por resistir transformando, nas palavras de Ismail Xavier, a "escassez em significante". O realismo crítico de filmes marcados pela "estética da fome" serviu a uma importante função tática e política, expressando a radical "alteridade" do cinema brasileiro em relação ao cinema mundial. Em suma, como parte de seu projeto para "descolonizar" o cinema brasileiro e sua tentativa de criar uma consciência crítica no povo brasileiro em oposição à consciência alienada supostamente fomentada por Hollywood, o Cinema Novo adotou uma nova atitude com relação ao desenvolvimento industrial do cinema brasileiro e uma nova atitude com relação à estética do cinema, privilegiando idéias acima da perfeição técnica, política acima do potencial comercial.

Apesar das reais contribuições do movimento nessa linha, surge também um paradoxo em sua estratégia. Embora se opusessem aos modos tradicionais de produção cinematográfica e às formas estéticas que os acompanham, seus participantes não fizeram nenhuma tentativa real para criar circuitos exibidores alternativos ou paralelos. Em vez disso, eles lançavam seus filmes em circuitos comerciais estabelecidos que haviam sido estruturados antes de tudo para a exibição de filmes estrangeiros.

NA OUTRA PÁGINA,  
FOLHETO DE  
DIVULGAÇÃO DE  
DEUS E O DIABO  
PARA O FESTIVAL DE  
CANNES

Le Brésil présente  
Au XVII Festival International de Films de  
Cannes



**LE DIEU  
NOIR ET  
LE DIABLE  
BLOND**

**UN FILM DE GLAUBER ROCHA**

Production de Luiz Augusto Mendes - Copacabana Films - Rio

O público brasileiro, durante muito tempo condicionado pelos produtos de Hollywood, era em geral não receptivo aos filmes do Cinema Novo, que se tornaram em muitos aspectos um grupo de filmes realizados por e para uma elite intelectual e não para amplos setores do povo brasileiro e nem mesmo para o público freqüentador de cinema.

O cineasta Gustavo Dahl discutiu a relação entre o Cinema Novo, o público e os exibidores em dois artigos de 1966, "Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais" e "Cinema Novo e Seu Público". No primeiro, Dahl argumenta que o sucesso inicial do Cinema Novo entre as elites intelectuais permitiu que seus participantes vislumbrassem "a possibilidade de *fazer ruir as velhas estruturas do cinema brasileiro*, através de um sucesso de estima e do êxito comercial no exterior. Tratava-se de... liquidar de fora para dentro os vícios artísticos e culturais de nosso cinema" (p. 197; grifo meu). Usando o prestígio conquistado em festivais internacionais de cinema, os participantes do movimento começaram a rodar seus primeiros filmes com dinheiro de patrocinadores privados ou emprestado pelo banqueiro José Luís de Magalhães Lins do Banco de Minas Gerais. Mas "como os novos realizadores - '*et pour cause*' - se achavam desligados das estruturas tradicionais do mercado brasileiro, nada pôde impedir que se repetisse o erro do surto paulista: a produção de filmes que não tinham garantias de exibição" (p. 197). Em outras palavras, o Cinema Novo esperava destruir as estruturas tradicionais do cinema mas encontrava-se, paradoxalmente, num impasse dada a falta de estruturas de distribuição alternativas ou paralelas.

Os participantes do Cinema Novo haviam superestimado ingenuamente a sua habilidade em penetrar os mercados estrangeiros além do circuito de festivais e, dada a sua base de capital freqüentemente inexistente, os diretores e produtores, passaram a depender dos distribuidores e até mesmo dos exibidores para os financiamentos de pós-produção. Dahl explica que "o exibidor usava então desta situação em seu proveito, diminuindo a percentagem do produtor, lançando o filme sem publicidade e cumprindo com ele apenas o prazo mínimo de exibição exigido por lei. A afirmação cultural e o êxito artístico obtidos pelos filmes produzidos dentro dessa nova mentalidade não foram suficientes para vencer a pressão dos exibidores, nem o tradicional

estranhamento do público diante do *filme sério brasileiro*" (pp. 197-8) (23). Em outras palavras, o custo último da nova atitude do Cinema Novo para com os modos da produção cinematográfica, o desenvolvimento dessa indústria e a estética do cinema, foi a sua inabilidade em penetrar o mercado cinematográfico existente, no qual, pelo menos implícita e objetivamente, filmes brasileiros *menos sérios* tinham sucesso. A primeira e mais explícita explicação de Dahl para essa inabilidade aponta o que ele chama de "problema maior" do cinema nacional: "a luta dos exibidores brasileiros e das distribuidoras estrangeiras, de um lado, contra os produtores e distribuidores brasileiros, do outro" (p. 200).

O problema com essa argumentação é que ela não associa a resistência do exibidor - eles alegavam freqüentemente que os filmes do Cinema Novo eram intelectuais e herméticos demais para ter sucesso no mercado - com o fato amplamente reconhecido de que o público de modo geral não aceitava os filmes do movimento. Se o público se recusava a ver os filmes, alegavam os exibidores, por que deveriam ser obrigados a exibí-los? O problema da aceitação pública teria talvez um significado menor se o movimento tivesse criado circuitos paralelos estáveis para a exibição de seus filmes, mas não fez isso, optando, ao contrário, por tentar penetrar nos circuitos tradicionais onde interesses econômicos e hábitos culturais profundamente enraizados estimulavam formas tradicionais de cinema como entretenimento, precisamente o tipo de cinema a que o Cinema Novo, pelo menos em seu início, se opunha virulentamente.

Em "Cinema Novo e seu Público", Dahl reconhece que os filmes do movimento não alcançavam o público a que se destinavam (que ele não define qual é, mas que aparentemente inclui o público freqüentador de cinema como um todo) e indaga se esse público aceitaria tais filmes mesmo se os visse. O público que o Cinema Novo conseguiu de fato alcançar - estimado por volta de 50.000 pessoas no Rio de Janeiro - era composto em grande parte por estudantes, profissionais liberais, intelectuais, artistas, entusiastas do cinema e até mesmo "determinados integrantes da burguesia nacional". Mas, Dahl sugere, "mesmo este público também não está plenamente satisfeito com os filmes produzidos pelo Cinema Novo. Seguindo a evolução do movimento com bas-

23 Glauber Rocha descreve esta situação com algum detalhe em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963), pp. 140-1. Sua própria solução para o problema de acesso ao mercado envolve dois aspectos: primeiro, uma reserva de mercado de 51% para filmes nacionais e, segundo, maior censura sob a égide do Ministério da Educação e Cultura. Uma comissão de censura, composta por "intelectuais, críticos, professores e homens de comprovada capacidade de compreensão cultural do cinema" e não por "policiais ignorantes e... senhoras puritanas", iria selecionar tanto os filmes nacionais como estrangeiros com base na "qualidade". Sua formulação constitui um apelo por soluções autoritárias para os problemas da indústria (ou pelo menos para os problemas dos diretores e produtores "independentes" aos quais Rocha estava associado).



tante interesse, faz-lhe porém uma restrição: a de não produzir filmes que agradam suficientemente ao público!" Esse público fiel, porém restrito, reconhecia o Cinema Novo como um importante movimento cultural, mas lamentava seu hermetismo e "seu divórcio das massas". Esta, portanto, a principal questão que enfrentava o movimento: "como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público" (p. 194). Dahl não tem uma resposta para esta pergunta. Em vez disso, salta para o nível das explicações idealistas ("o cinema é uma arte... Ninguém se pergunta quantos discos vendeu a última composição de Boulez...") comparando os cineastas do Cinema Novo (nesse caso, Rocha, Sarraceni, Guerra e Andrade) a Antonioni, Godard e Resnais, cujos filmes são freqüentemente mal-sucedidos nas bilheterias, mas que, diversamente dos brasileiros, conseguem salvar a situação com vendas internacionais ou, no caso de Godard, baixos orçamentos. Desse modo ele desloca o argumento da questão concreta do relacionamento do Cinema Novo com o público para a importância da experimentação da linguagem no cinema de autor moderno, usando Godard como o exemplo paradigmático (p. 195). Está implícita em sua formulação uma visão romântica, carismática do artista e uma visão essencialista do filme como *objet d'art* (24). A importância do Cinema Novo, ele sugere, consiste em "suas ambições de inserir-se nas pesquisas mundiais de um novo cinema" (p. 198).

O problema básico permanece não resolvido. O Cinema Novo, em sua fase inicial, não foi aceito pela sociedade brasileira

e o movimento não atacou seriamente "a questão fundamental da falta de comunicação dos filmes com o público e das repercussões deste fenômeno ao nível da linguagem e da ideologia" (p. 199). Quem era o culpado? Não os cineastas; certamente os exibidores e distribuidores de filmes estrangeiros; talvez até mesmo o público. Afinal de contas, em "Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais" Dahl havia escrito que "o público brasileiro havia acompanhado as mutações do gosto do público mundial, na procura desenfreada de sexo e violência, que aqui se encontra sob as formas das peças de Nelson Rodrigues e das aventuras de cangaço" (p. 198) (25).

Em "Cinema Novo e Seu Público" ele prossegue a argumentação, reconhecendo a disjunção entre as intenções políticas do movimento e sua ineficácia em termos objetivos: "No primeiro momento, estabeleceu-se a ilusão de que bastaria colocar o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que ele tomasse consciência de sua alienação. A experiência demonstrou exatamente o contrário: quanto mais se reconhecia em seus aspectos menos elogiáveis, mais o público brasileiro protestava. *É perigoso afirmar que o público nem sempre tem razão...*" (grifo meu). Alguns filmes da segunda fase do movimento - *Menino de Engenho*, *São Paulo S. A.*, *Matraga*, e *A Grande Cidade* - tiveram mais sucesso, em parte porque "venceram essa lentidão exasperante considerada uma das características do cinema brasileiro", mas ao custo de "uma diluição da substância ideológica". Outros, tais como *O Padre e a Moça*, *A Falecida* e *O Desafio*, com sua "intransigente fidelidade às concepções do cinema de autor, seu rigor estilístico e sua

24 No artigo anterior "Algo de Novo entre Nós" (1961) Dahl havia escrito que "o cinema, antes de ser uma indústria, é uma arte". "A arte é do artista, artista é o homem, o homem que é, é em liberdade. O cinema, que é do homem e do Homem, é livre, livre sobretudo da pressão econômica que traz em si a organização industrial". A expressão individual de um artista ou autorem assim prioridade sobre todas as outras considerações.

25 Talvez seja irônico o fato de que um dos filmes que Dahl menciona como sendo intransigentemente fiel às concepções originais do Cinema Novo e aos princípios do cinema de autor - e um fracasso de bilheteria - seja *A Falecida* (1965) de Leon Hirszman, baseado numa peça de Nelson Rodrigues. O primeiro filme de um diretor do Cinema Novo adaptado de Rodrigues foi *Boca de Ouro* (1962) de Nelson Pereira dos Santos, que obteve moderado sucesso. Nas décadas de 70 e 80, filmes baseados nas peças de Nelson Rodrigues constituíram um rico veio (cultural e economicamente) no cinema brasileiro, com obras tais como *Toda Nudez será Castigada* (1972) e *O Casamento* (1975) de Arnaldo Jabor, *Dama do Lotação* (1978) e *Os Sete Gatinhos* (1980) de Neville d'Almeida, *Bonitinha mas Ordinária* (1981) de Braz Chediak e *O Beijo no Asfalto* (1981) de Bruno Barreto, entre outros.



DESENHO DE  
GLAUBER PARA O  
ROTEIRO DE TERRA  
EM TRANSE

ostensiva personalidade, desconcertaram o público” (p. 200). O povo, continua Dahl, “não deseja tomar consciência de sua infelicidade e da inferioridade de sua situação em confronto com a de outros povos. É preciso... revelar-lhe suas fraquezas mas também suas forças para que não caia nem na depressão nem na euforia. É preciso saber diverti-lo com seus problemas, o que não é fácil, e levá-lo a acreditar, o que é ainda mais difícil, que um dia encontrará uma solução” (p. 202).

Pode-se ver claramente na declaração de Dahl o didatismo paternalista do primeiro Cinema Novo baseado, em última instância, numa visão romântica do artista (o autor) como possuindo uma forma superior de conhecimento cultural e social, assim como uma missão auto-atribuída de tornar as pessoas conscientes de sua alienação e sua suposta inferioridade com relação a outros povos, de modo a ajudá-las a superar suas debilidades e empregar suas forças para encontrar soluções para os seus problemas. Se o povo não aceitava a mensagem do Cinema Novo, a dificuldade certamente devia estar nele - ou na “situação colonial” que inculcava certas preferências cinematográficas - e não na própria mensagem ou em sua embalagem estética.

Em “A Crise do Cinema Brasileiro e Plano Collor”, o crítico Jean-Claude Bernardet discutiu a insistência de uma prática de cinema baseada no modelo do autor como um fator significativo para a crise. Bernardet argumenta de modo bastante correto que esta insistência, combinada à inabilidade ou falta de vontade em desenvolver modos mais estáveis de produção cinematográfica - o que ele chama de “cinema de produtor”, - levou o cinema independente do início dos anos 60 a se tornar gradualmente um “cinema-de-autor-dependente-do-Estado”. Como escreve Bernardet, “esse modelo - o cinema de autor - vem desde os tempos do cinema mudo e foi levado ao apogeu pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal, e a sua dependência do Estado consolidada nos anos 70 não parece oferecer saída. Isso não quer dizer que esporadicamente não aparecerá um ou outro filme belíssimo. Mas quer dizer que por aí não há saída estrutural, isto é, uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção”. Em outras palavras, a insuficiência do próprio modelo de autor foi um fator que contribuiu para o fracasso do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica auto-sustentável

com uma forte base financeira no apoio do público brasileiro (26).

Ao Cinema Novo restavam duas opções: dançar conforme as regras dos exibidores e fazer filmes populares (em termos de bilheteria) ou transformar os hábitos e preferências do público. Dada a dificuldade, senão a impossibilidade, do segundo - Dahl sugeriu, em “Cinema Novo e Seu Público”, que tal mudança poderia ocorrer somente como consequência de profundas transformações sociais, quando o povo estivesse “livre da opressão da miséria” - muitos dos participantes do movimento reconheciam que a produção de filmes mais populares tornava-se imperativa se o Cinema Novo continuasse a existir. Para este fim, o movimento deu alguns passos. Primeiro, diretores e produtores formaram uma cooperativa distribuidora como estratégia para colocar seus filmes no mercado com mais facilidade. Segundo, começaram a realizar filmes que esperavam tivessem um apelo mais popular, voltando-se mais sistematicamente para clássicos da literatura e admitindo a comédia como um modo aceitável de discurso (o primeiro Cinema Novo, pode-se recordar, era quase inteiramente desprovido de humor) (27). Além disso, apelaram ao Estado para garantir, na verdade *impor*, o que os filmes mesmos eram incapazes de alcançar: acesso ao mercado e um retorno dos investimentos. Um resultado desse apelo foi a criação, dentro do INC, de programas de subsídio e co-produção, outro foi o aumento da exibição; compulsória para filmes estrangeiros e a maior hostilidade e polarização entre produtores e exibidores.

O exibidor foi lançado irreversivelmente no papel de vilão com o qual nenhum diálogo era possível. No I Congresso da Indústria Cinematográfica (1972), o sindicato dos exibidores apresentou uma proposta de vinte e um pontos que diziam respeito aos problemas enfrentados pelo setor, enfocando assistência financeira, ingressos padronizados, relatórios de bilheteria e a lei de exibição compulsória. Embora muitas das propostas fossem razoáveis - tais como uma modificação da lei de exibição compulsória de modo a que nenhuma sala de espetáculo fosse obrigada a exibir um filme nacional que já tivesse sido exibido em outra sala no raio de um quilômetro - nenhuma foi aceita (28). Era como se os exibidores não apresentassem preocupações legítimas para serem tratados com seriedade.

26 Um crítico paulista sugeriu-me uma vez que o cinema brasileiro sofre de uma “síndrome de Godard” pelo fato de que os cineastas tendem a se interessar mais pela experimentação estética e, conseqüentemente, em serem reconhecidos como “novos Godard”, do que em fazer filmes que possam agradar a um público amplo. Embora deva-se ser cuidadoso para não fazer generalizações excessivamente amplas - existem muitos casos em que esta afirmação não se aplica - o crítico está certamente correto em alguns aspectos.

27 Próximo ao fim da década de 60, a situação estava de fato começando a mudar, sendo *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, o exemplo paradigmático de um filme que era tanto radical em termos políticos como bem-sucedido em termos de bilheteria. Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos, “a grande virada foi *Macunaíma*, ruptura com um cinema didático, abertura antropológica, o fim de uma atitude, limitativa, do esquema intelectual preconcebido” (Bojunga).

28 Para uma descrição mais detalhada das propostas dos exibidores, ver Johnson, *The Film Industry in Brazil*, pp. 147-50.

O futuro do cinema brasileiro atualmente está no ar. Praticamente todos os álibis ideológicos usados em sua defesa nos últimos trinta anos desmoronaram juntamente com a dizimação do mercado de cinema doméstico, o colapso do setor de produção e a eliminação pelo menos temporária do apoio estatal. A única solução para a crise atual - se existe uma - pode muito bem ser a associação com aqueles que por muito tempo foram considerados os inimigos do cinema brasileiro: produtores estrangeiros e exibidores. Ironicamente, uma das poucas luzes na situação atualmente sombria do cinema brasileiro é que Luiz Severiano Ri-

beiro Neto, proprietário da maior rede de exibição do Brasil, que foi a responsável pelo imenso sucesso da comédia musical (chanchada) anos 40 e 50, está entrando novamente no setor de produção com filmes de baixo custo, de apelo comercial e dirigidos para as verdadeiras dimensões do mercado brasileiro. Entretanto, mais importante ainda, se for para sobreviver à crise atual e permanecer uma forma significativa de expressão cultural, o cinema brasileiro precisa reexaminar e redefinir sua relação com o público e com o Estado assim como a sua própria posição no campo mais abrangente das relações sociais.

## BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTO, Sérgio. "Governo Estuda Incentivos para Filmes Brasileiros", in *Folha de S. Paulo*, 5 de julho de 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- . "A Crise do Cinema Brasileiro e o Plano Collor", in *Folha de S. Paulo*, 23 de junho de 1990.
- BOJUNGA, Cláudio. "Nelson: do Beco, da Boca, do Humor entre Dentes, do Corpo Fechado", in *Jornal da Tarde*, 31 de outubro de 1974.
- CONCINE, *Relatório de Atividades*, Segundo Semestre de 1988 (1989).
- DAHL, Gustavo. "Algo de Novo entre Nós", in *O Estado de S. Paulo*, 7 de outubro de 1961.
- . "Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais", in *Revista Civilização Brasileira*, 1:5/6 (março, 1966), pp. 193-204.
- . "Cinema Novo e seu Público", in *Revista Civilização Brasileira*, 11/12 (dezembro de 1966/ março de 1967), pp. 192-202.
- DIEGUES, Carlos. "As Esperanças do Cinema Brasileiro", in *Opinião*, 26 de dezembro de 1975, p. 21.
- ESCOREL, Eduardo. "Cinema e Estado", in *Jornal do Brasil*, 10 de abril de 1990, p. 11.
- Folha de S. Paulo*. "Cine Catástrofe", 20 de março de 1986.
- JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- . "Toward a Popular Cinema: An Interview with Nelson Pereira dos Santos", in *Studies in Latin American Popular Culture*, 1 (1982), pp. 225-36.
- Jornal da Tela* (Embrafilme). Edição especial ("Proposta para uma Política Nacional do Cinema"), março de 1986.
- . Edição documento ("Embrafilme 20 Anos"), março de 1990.
- "Lei Básica do Cinema Brasileiro". Filme cultura, 33 (maio de 1979): 114-116.
- MELLO, Alcino Teixeira de. *Legislação do Cinema Brasileiro*, 2 vol. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978.
- MICELI, Sérgio. "O Processo de 'Construção Institucional' na Área Cultural Federal (Anos 70)", in *Estado e Cultura no Brasil*. Ed. Sérgio Miceli. São Paulo, Difel, 1984.
- Ministério da Educação e Cultura. "Política Nacional de Cultura". Brasília, MEC, 1976.
- NAVES, Sylvia Bahiense, et. al. "Hector Babenco", in *Cinema* (Fundação Cinemateca Brasileira), nº 5 Primavera 1980), 9-22. *Abbreviated English translation: "Beauty Must Be Convulsive": An Interview with Hector Babenco*, in *Studies in Latin American Popular Culture* 7 (1988), pp. 241-254. Tr. Randal Johnson.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. "Cultura e Estado", in *Folha de S. Paulo*, 13 de maio de 1990.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- SCHILD, Susana. "Embrafilme, um Modelo Falido", in *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1986.
- SCHNEIDER, Ronald M. *The Political System in Brazil: The Emergence of a 'Modernizing' Authoritarian Regime, 1964-1970*. New York, Columbia University Press, 1971.
- SCHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, N. J.: Ablex Publishing Company, 1984.
- TENDLER, Silvio. "Cinema e Estado: em Defesa do Miúra", M. A. Thesis, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1982.
- XAVIER, Ismail. "Allegories of Underdevelopment: From the 'Aesthetics of Hunger' to the 'Aesthetics of Garbage'", Ph. D. Dissertation, New York University, 1982.